

Article

« Henri Mitterand, l'illusion réaliste – De Balzac à Aragon »

Isabelle Daunais

Études littéraires, vol. 28, n° 1, 1995, p. 105-110.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501114ar>

DOI: 10.7202/501114ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Henri Mitterand, *l'Illusion réaliste*, Paris, PUF, 1994, 203 p.

■ Questions à Henri Mitterand

Tout autant, si ce n'est mieux encore, que les autres études d'Henri Mitterand, *l'Illusion réaliste* est un ouvrage bienvenu. Sur la *mimesis* et les effets de réel on a beaucoup écrit, beaucoup compris, mais il reste toujours à resituer les choses lorsqu'après trop longtemps on a oublié certains points de départ. Or, c'est précisément au « commencement » du roman réaliste que le critique s'intéresse dans ce recueil d'articles, non seulement à ses débuts, mais à ce qu'on pourrait appeler l'apparition de l'œuvre dans l'œuvre. Henri Mitterand ne propose pas, pour l'étude du roman réaliste du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, quelque théorie nouvelle. Il s'écarte plutôt de tout aspect trop systémique ou doctrinal pour remonter à la source du réalisme, c'est-à-dire au travail de l'écriture, à l'*art* du roman. Il importe de souligner cette dimension esthétique qui traverse l'ensemble des études menées ici, et qui constitue l'aspect essentiel de l'ouvrage. C'est l'art narratif, art du temps et de l'espace, des rythmes et des voix qu'Henri Mitterand analyse à travers l'étude de quelques textes de Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant et Aragon. Comme pour la récente étude de Gérard Genette, *l'Œuvre de l'art*, (et peut-être faut-il voir ici quelque mouvement en ce sens), on retrouve la littérature là où on l'avait un peu perdue de vue, c'est-à-dire du côté de l'esthétique, du côté des arts.

Les questions que soulève Henri Mitterand sont à la fois les plus simples et les plus fondamentales : qu'est-ce que le réalisme, qu'est-ce que la *mimesis*, mais peut-être davantage, quoique seulement en filigrane, qu'est-ce que la réalité ? En bref, puisqu'on ne saurait résumer ici toutes les analyses, très fines et toujours superbement attentives au texte, le critique illustre comment le réalisme n'est jamais qu'un ensemble de conventions (ou d'« illusions ») à partir desquelles le romancier « *dérive* » et construit un objet proprement scriptural. L'œuvre réaliste serait ainsi surtout formaliste et, par ce biais, souvent visionnaire : mieux que ne le fait la *mimesis*, les dérives du roman réaliste, ses effets de création et ses surcroûts rendraient compte du réel, qui est désordre, irrationnalité, hasard, et elles permettraient même de devancer la réalité dans ses réalisations.

L'idée du réalisme romanesque comme constitué d'excroissances formelles, de « *marges* », d'« *à rebours* » et d'« *à côté* » déroule un fil essentiel et fécond, d'autant plus qu'il n'est pas souvent traité par la critique (encore que Proust, qui voyait dans le style de Flaubert une

« révolution de vision, de représentation du monde » aussi grande que celle de Kant, l'eût parfaitement saisi) : celui de l'*invention* de la réalité par la littérature. Grâce au travail du texte, les romanciers réalistes en viendraient à découvrir le réel, à faire advenir des formes que nous ignorions avant eux. Les analyses les plus éclairantes à cet égard sont celles qui traitent de ce qu'on pourrait appeler la préfiguration esthétique : par exemple, chez Balzac, la description des contiguités (descriptions sans perspectives ni localisations), qui annonce l'art moderne, ou, chez Zola, le modèle « modern style » de certains corps féminins, qui prélude les figures végétalisées des décorations et des illustrations fin de siècle. Le romancier éduque notre œil à percevoir ce que nous n'avions pas vu.

Une des grandes lignes directrices de l'ouvrage est le jeu narratif qui se tisse entre l'auteur et le lecteur. Henri Mitterand nous convie à plusieurs reprises au « *plaisir du texte* », et à suivre ainsi les virtualités élaborées par les écrivains. À l'incursion d'auteur, il propose le pendant d'« *incursion de lecteur* », selon le principe que si le romancier instaure des règles du jeu, c'est le lecteur qui les reconnaît, qui les invente à son tour, pourrait-on dire. Cette conception du roman réaliste comme un jeu de dérives avancé par l'écrivain et consenti par le lecteur est riche à son tour de possibilités, et devrait nous inviter à revoir la place faite par l'histoire littéraire au roman réaliste. Il faut regretter que, sur ce terrain, Henri Mitterand ne s'aventure pas beaucoup. Cela n'était pas son objet, sans doute, mais la réunion d'études parues séparément en revues ou en collectifs crée ici une somme qui dépasse les parties et on aurait souhaité que dans la conclusion, par exemple, le critique explore ce « dépassement ». L'idée même de la formation du roman réaliste et de « *leçons* » transmises d'un auteur à l'autre suggère une interrogation sur les limites, en amont comme en aval, de cette genèse, surtout que c'est plutôt à l'absence de telles limites que la réflexion d'Henri Mitterand, ultimement, nous conduit : ce qui « l'emporterait » dans le roman réaliste, c'est le *roman*, toujours ludique, ni vrai ni faux, ce que Milan Kundera a très justement appelé le « territoire où le jugement moral est suspendu ». L'occasion de creuser cette question a-t-elle été perdue ou le critique croyait-il la réponse suffisamment insinuée ? Mais le lecteur n'est peut-être ici qu'en état d'« incursion » et force lui est de conclure que rien n'est tout à fait résolu.

Par ailleurs, s'il dessine des lignes directrices fortes, l'effet de recueil instaure une ambiguïté, et qui reste ici aussi sous silence, dans l'étude des liens qui unissent roman et réalisme. Henri Mitterand maintient tout au long de son étude une « part des choses », fondant son analyse sur la *distinction* entre la *mimesis* et ce qui s'en écarte, ou ce qui en est l'anamorphose. C'est ainsi, écrit-il, que le réalisme est « *menacé* » par ses propres ornements, que Zola est moderne en plus d'être naturaliste, et que

le « Réaliste de talent » est celui qui, après avoir promis et fourni au lecteur le vrai, ne lui en suggérera pas moins, n'instillera pas moins dans ses veines le poison subtil de l'idée que tout est double, mise en scène et mise en forme, réversibilité, interrogation » (p. 201).

L'ILLUSION RÉALISTE

L'idée de dérive suppose bien sûr un point d'appui et donc la présence d'une articulation dans l'œuvre : l'écrivain s'écarte de la réalité qu'il construit pour offrir ou mettre au jour une nouvelle réalité. Mais il est un chapitre qui, à propos de cette articulation, se trouve en porte-à-faux : le chapitre sur les récits de voyage de Maupassant. Sans établir de différence avec le genre romanesque, le critique relève dans ces récits une même logique de la dérive. Mais il y a, il me semble, une distinction à faire, ou alors à résoudre, entre les dérives du roman et celles du récit de voyage, même lorsque celui-ci est en partie fictif ou qu'il réordonne le réel, comme chez Maupassant. Dans le roman, ainsi que le montre Henri Mitterand, la dérive survient sur une trame qui est déjà en soi un écart. Elle est un jeu qui se superpose à un autre jeu. Mais cela peut-il être le cas dans le récit de voyage, qui reste un compte rendu du réel (même lorsqu'il est falsifié) et où la dérive est tout le jeu, où elle précède l'écriture en même temps qu'elle s'y déroule ? Maupassant-voyageur « dérive » à partir de la réalité du terrain (dans le projet même du récit de voyage), tandis que le romancier dérive à partir de la *mtmesis*, c'est-à-dire du réalisme, de la réalisation du roman. Dans le premier cas, ce sont les glissements de la fiction sur le réel qui fondent les rapports entre l'auteur et le lecteur, alors que dans le second cas, ce sont les glissements de la fiction sur la fiction qui les établiraient. La question qu'introduit ce chapitre — et qui n'infléchit en rien l'analyse des textes de Maupassant, mais qui se pose dès lors qu'elle s'inscrit dans l'ensemble du livre — est celle du point d'appui de la dérive réaliste. C'est aussi, en partie, celle de la définition toujours difficile du récit de voyage en tant que genre, ou celle encore qui viendrait dire comment le roman est « d'abord » du roman, au-delà du réel. La différence est certes légère en termes d'images produites, surtout celles du mouvement et de l'espace, mais elle pose toute la question de l'illusion réaliste, comme celle, plus immense encore, des moments où commence l'art.

Isabelle Daunais
Université Laval

■ Pas facile d'introduire un élément de débat, à propos d'un compte rendu aussi bienveillant — et aussi juste dans ses réserves, ses regrets !

Ce qui me réjouit — indépendamment de l'honneur d'être commenté dans *Études littéraires* — c'est qu'Isabelle Daunais se montre assez favorable à mon intention fondamentale : pratiquer une critique d'analyse, de complicité et de plaisir... *Analyse* aussi attentive à la lettre et à l'esprit de l'œuvre, aussi professionnelle que possible. *Complicité* empathique avec la poussée intentionnelle, la dynamique interne, les « apparitions » (le mot est d'Isabelle

Daunais), les mouvements et les tons du texte. *Plaisir* de se laisser porter, envahir, bousculer, séduire par le flux d'une expérience, d'un imaginaire et d'une écriture uniques. Sans se laisser impressionner par les idées reçues et les mots en *isme* de la vulgate didactique, pas plus que par le roulement lointain et continu de l'artillerie méta-critique...

Loin de moi l'idée que le critique et l'historien des œuvres littéraires pourraient se passer de théories et de méthodes. J'appartiens à une génération qui a été élevée dans l'étude de Saussure et de Benveniste, de Freud et de Bachelard, de Marx, Lukàcs, Althusser et Bakhtine, et qui a tenté d'appliquer à l'analyse littéraire (je ne dis pas à la lecture de simple consommation, mais à la lecture de compréhension, d'interprétation, de mise en perspective), de manière convergente, les instruments offerts par la linguistique — toutes les linguistiques, celle de l'énonciation comme celle de l'énoncé — par la textanalyse (voir par exemple l'admirable livre de Jean Bellemin-Noël sur *Un balcon en forêt* de Gracq) et par la sociocritique. Contrairement à ce qu'on lit ici et là — surtout sur le continent américain —, rien de tout cela n'est périmé, malgré l'extraordinaire fortune des mots en *post* — dans la terminologie d'aujourd'hui. Et je regrette, en particulier, que la discipline exigeante de la linguistique descriptive, avec ses branches dérivées, la sémiotique, l'analyse du discours, la pragmatique, la rhétorique, la stylistique, l'histoire de la langue, occupe maintenant une part si modeste dans nos programmes universitaires.

Mais je ne peux me défendre, précisément, d'une irritation : à la *science* des textes *littéraires*, à l'observation concrète de leur matériel verbal, de leur composition, de leurs sens, de leurs rythmes, de leurs effets de séduction, de leur art, quoi ! — on substitue un corps de ratiocinations incertaines de leurs concepts et de leurs instruments, oubliées de leur objet présupposé — la littérature, les « sources primaires » comme on dit ici —, et qui se dédoublent, se pastichent et s'entre-glosent à l'infini, inutilement. Et nos étudiants, les malheureux, croient que leur carrière future dépend de leur aptitude à se transformer eux-mêmes en clones de ces métaphysiciens de l'indécidabilité. Il faut l'extraordinaire culture d'un Michaël Riffaterre pour que se conjuguent l'inventivité théorique et le raffinement critique : talent bien rare.

C'est vrai donc que *l'Illusion réaliste* propose non une nouvelle théorie de la mimesis, mais simplement une lecture philologique de quelques textes de la tradition dite « réaliste ». Philologique au sens ancien du terme, et dans son sens étymologique aussi : un amour (*philo-*), une jouissance du *logos* à l'œuvre dans l'œuvre. Une attention à « l'œuvre de l'art », oui — encore que dans une autre signification que celle donnée par Gérard Genette à son titre (le rapprochement de ma lectrice me flatte — mais Gérard Genette met en œuvre une tout autre profondeur, une tout autre ampleur, une tout autre universalité dans la conception de son livre, qui propose une esthétique générale, alors que je me contente d'essayer de rationaliser ma perception, ma réception esthétique de quelques œuvres singulières).

L'ILLUSION RÉALISTE

Cette lecture philologique n'a rien à voir avec la critique dite « impressionniste » (appellation injuste pour les Impressionnistes). Elle a ses exigences, ses objectifs, ses points de repère, ses instruments, et, je dirai, son « oreille » (essentiel, en littérature comme en musique — le plus rigoureux des philosophes, s'il n'a pas d'oreille, ne pourra dire rien qui vaille sur la littérature...). S'intéressant, et pour cause, aux œuvres dont nous avons gardé mémoire et « consommation », elle peut se fier dans une certaine mesure à l'oreille des *autres* ; et elle se pose les deux questions du *pourquoi* et du *comment*. Pourquoi ce plaisir de lire, et comment cela s'est-il fait ? Quels sont donc, *dans* le texte, les voies et les plans d'émergence de la *réussite* ?

On voit bien, à se poser ces questions, et à regarder de près, avec la double compétence de l'historien et du linguiste, la substance vivante de l'œuvre, que la *mimesis*, ou si l'on préfère le réalisme — la représentation du réel — est une notion à la fois forte et incertaine. Forte parce que, au moins dans un genre comme le roman (dont j'aurais dû mieux séparer, certes, le récit de voyage), une part essentielle du plaisir de lire tient à l'effet de savoir (la *mathesis* de Barthes), à l'impression que nous avons d'enrichir notre connaissance du réel (psychique, social, politique), notre expérience du monde : le réalisme, le naturalisme sont ainsi de tous les temps, et notre vocabulaire littéraire, qui les cantonne aux générations de 1850-1880, est trompeur. Incertaine, cependant, malgré l'autorité que lui a conférée le grand livre d'Auerbach, parce que sa force même rend moins immédiatement visibles la *romancité* du roman..., c'est-à-dire tout le jeu des artifices, montages, programmes, systèmes, connexions, thèmes, motifs, échos, tempos, etc., qui donnent une forme à la matière humaine et verbale et installent ainsi un autre versant du plaisir du texte. C'est peut-être moins une question de « dérive » que de traduction, ou de transposition : le réel ne peut donner lieu à la *mimesis* dans le roman qu'en se coulant dans des formes, qui, elles, constituent le réel du texte, qui donnent à la réalité substantielle l'existence textuelle, narrative-descriptive, mais qui en même temps, tendanciellement, la surdéterminent, lui surimposent un héritage générique, rhétorique, culturel, et peuvent par là jeter une ombre sur l'illusion de savoir objectif. « Roman réaliste », d'une certaine manière, est un oxymore... Et pourtant l'exigence de *mimesis* est au cœur de l'attente du lecteur de romans. Il faut se débrouiller avec cette contradiction, avec cette dialectique, sans récuser ni l'un ni l'autre des deux termes.

Allons plus loin, dans le sens qu'indique Isabelle Daunais lorsqu'elle s'interroge : « Qu'est-ce que le réalisme, mais peut-être davantage, qu'est-ce que la réalité ? » On bascule ici dans la métaphysique... Mais constatons au moins une autre incertitude ou une autre limite de la notion de *mimesis*. Que devient la confiance dans l'idée de représentation du réel lorsqu'on se rend compte que bien souvent le « réel » est toujours déjà *sémiotisé* sur des modèles fournis par les représentations antérieures ? Les hommes de 1848, les hommes de la Commune de 1871, ont *fait* la révolution, c'est vrai ; mais ils l'ont *jouée* aussi, à l'imitation des hommes

de 93, qui eux-mêmes se prenaient pour des Brutus, en fonction d'une tradition légendaire autant qu'historique. Il est vrai que les fusillés de juin 48, et ceux de la Semaine sanglante, sont bien réels, eux. Seul Flaubert, dans *l'Éducation Sentimentale*, réussit à tenir dans une même main la genèse fictionnelle de la « réalité » historique et la compréhension lucide des combinaisons réelles de la politique.

J'avais voulu simplement montrer sur quelques exemples que les plus grands « réalistes » sont aussi les plus grands « formalistes », les plus grands rêveurs et les plus grands artistes du verbe. Mais Isabelle Daunais a raison de nous inviter à reprendre globalement cette grande question des relations entre roman et réalité. Il faudrait le faire en tenant compte des réflexions passées, et en se détournant de leurs propres illusions ou de leurs dogmatismes. Critiques marxistes, nous avons appliqué la théorie du « reflet » en ignorant les médiations sémiotiques et intertextuelles. Structuralistes, nous nous sommes enfermés dans l'immanence textuelle sans tenir compte des incidences de l'événement sur l'œuvre. Théoriciens de la littérature, nous oublions la critique au profit de la philosophie. Adeptes du *politically correct*, nous revenons aux dogmes naïfs du héros et de l'écrivain « positifs ». Poéticiens, narratologues, méthodologues, nous négligeons la « réponse du lecteur », ses rires, ses battements de cœur, son jouir ; cependant, spécialiste de la *reader response*, nous faisons passer l'auteur à la trappe... Généticiens, les balbutiements de l'avant-texte nous intéressent plus que les perfections de l'écriture terminale. Déconstructionnistes, c'est le comble, nous nions tout, le sens, l'histoire, le réel, l'œuvre, l'auteur. J'en passe. La postmodernité critique, au fond, n'est pas brillante (comparez avec l'œuvre de Barthes, Greimas, Richard, et d'autres « modernes »), parce qu'elle se satisfait de son mépris pour les travaux de la génération antérieure. Le moment est-il venu de trier le bon grain des points de vue du passé, de faire converger ce qu'ils avaient de meilleur dans leurs différences, de refonder (comme on dit maintenant en politique) l'analyse *littéraire*, d'*adhérer* modestement, méthodiquement, mais passionnément, au génie des grandes œuvres ? En tout cas, j'aime que l'article d'Isabelle Daunais se termine par le mot *art*. Une hirondelle peut faire le printemps.

Henri Mitterand
Columbia University (États-Unis)
Professeur émérite à la Sorbonne (France)